ND
634
P3
deel 1A
Lfg. 2

PIETER BRUEGEL DE OUDE

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00391221 9

LIBRARY
MAR 17 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

IN DE PALET-SERIE
1—18
VERSCHENEN:

Dr. G. Knuttel Wzn
Hubert en Jan van Eyck

Prof. Dr. W. Vogelsang
Rogier van der Weyden

Dr. J. B. Knipping O.F.M.
Hugo van der Goes

Prof. Dr. Aug. Vermeylen
Hieronymus Bosch

Mr. N. Beets
Lucas van Leyden

Jkvr. Dr. C. H. de Jonge
Jan van Scorel

Dr. A. Stubbe
P. P. Rubens

Jkvr. Dr. C. H. de Jonge
Jan Steen

Dr. Fr. van Thienen
Jan Vermeer

Dr. G. Knuttel Wzn
Hercules Seghers

Dr. H. E. van Gelder
W. C. Heda
Abr. van Beyeren
en W. Kalf

Dr. H. van de Waal
Jan van Goyen

Mr. M. F. Hennus
Johannes Bosboom

Dr. H. E. van Gelder
H. J. Weissenbruch

Dr. A. van Schendel
G. H. Breitner

Dr. H. E. van Gelder
Matthijs Maris

Dr. G. Knuttel Wzn
Willem v. Konijnenburg

Prof. Huib Luns
Jan Sluijters

PIETER BRUEGEL DE OUDE

PALET SERIE

EEN REEKS MONOGRAFIEËN
OVER HOLLANDSCHE EN VLAAMSCHE SCHILDERS

VIJFTIENDE EN ZESTIENDE EEUW

PIETER BRUEGEL DE OUDE

UITGAVE VAN H. J. W. BECHT TE AMSTERDAM

PIETER BRUEGEL
DE OUDE

DOOR

DR J. B. KNIPPING O.F.M.

MET EEN EN VIJFTIG AFBEELDINGEN

UITGAVE VAN H. J. W. BECHT TE AMSTERDAM

PIETER BRUEGEL DE OUDE

DOOR

DR J. B. KNIPPING O. F. M.

WAARSCHIJNLIJK dankt Carel van Mander de interessante en beminnelijke bijzonderheden omtrent Pieter Bruegel, die ongeveer zijn tijdgenoot was, aan mondelinge overlevering. Daarbij kende hij land en sfeer uit eigen ervaring. Wellicht heeft hij maar weinig schilderijen van den meester gezien, doch de ruim verbreide prenten zal hij ongetwijfeld onder oogen gehad hebben. Daarom blijft de Bruegel-biografie in zijn „Schilderboeck" een kostbare bron, ook al zag Van Mander dezen schilder met héél andere oogen dan waarmee wij hem hebben leeren beschouwen.

Als Bruegels eersten leermeester noemt hij Pieter Coecke van Aelst, een stevig onderlegden vakman, die Italië en Turkije bereisd had, de Turksche taal had aangeleerd en uit het Italiaansch Serlio en uit het Latijn Vitruvius voor zijn bouwlievende landgenooten vertaalde. Een man die ondanks zijn onderdanigen eerbied voor de Zuidelijke Renaissance, om zijn stoeren Nederlandschen zin voor de werkelijkheid en zijn breede fantasie, welke ook het exotische niet schuwde, indruk op zijn jongen dorpschen leerling moet gemaakt hebben. Deze schijnt bij hem te hebben ingewoond. Toen Pieter Coecke omtrent 1540 naar Brussel verhuisde, zal Bruegel wel in Antwerpen gebleven zijn en zich in 1546 dadelijk hebben verbonden aan de uitgeverszaak „In de vier Winden" van Jeroen Cock. De groote teekenvaardigheid, voor zijn nieuwen werkkring vereischt, moet hij onder Coecke's leiding verworven hebben. Kort van duur kon de leertijd daar dus wel niet zijn geweest. We mogen veronderstellen, dat hij op ongeveer 15-jarigen leeftijd bij Pieter kwam leeren. En zoo kan men gerust aannemen, dat Bruegel vóór 1520 geboren is. In welke van de twee dorpjes, die Bruegel heeten, zijn wieg gestaan heeft, doet betrekkelijk weinig ter zake, daar beider natuurbeeld niet zoo verschillend is. En dit heeft hem immers zijn prilste indrukken verschaft, die gewoonlijk voor de latere ontwikkeling van zooveel belang zijn.

In Jeroen Cocks prentendrukkerij schijnt de jonge man tot weinig vóór 1563 gewerkt te hebben. Dáár leerde hij Cornelis Cort, Philip Galle en andere bekende Antwerpsche graveurs kennen; dáár ook waarschijnlijk kwam hij in aanraking met verschillende beroemde Nederlandsche humanisten, die dikwijls de verluchting van hun geleerde of letterkundige werken aan de plaatsnijders van de zaak „In de Vier Winden" opdroegen.

Kort nadat hij zich in 1551, samen met Jeroen Cock, in het Sint Lucasgilde had doen inschrijven, trok hij naar het Zuiden van Europa, waarschijnlijk over Frankrijk. Hij bezocht behalve Rome ook Napels en Messina, en keerde na twee jaar over de Alpen, mogelijk den Brennerpas, naar Antwerpen terug. Beladen met een schat van schetsen, niet gelijk die zijner stadgenooten gewijd aan de antieke en moderne bouw- en beeldhouwwerken der Eeuwige Stad, maar aan de onvergankelijke schoonheid van de bergnatuur. Hij had deze, zoo Van Mander, „in ghe-swolghen", en ze later op doeken en paneelen weer „uytghespogen".

Na het vertrek der Coeckes moest Bruegel een onderdak zoeken. Hij vond het bij een vrouw, met wie hij – zoo vermeldt zijn biograaf – „huys hield". Doch zij was hem te leugenachtig. En zijn verlangen ging uit naar Maayken Coecke, die hij nog als klein meiske op de armen gedragen had en die nu al een eind in de twintig was. Toen de bijna 40-jarige schilder zijn aanzoek deed, woonde Maayken, na een kortstondig verblijf in de Scheldestad, weer met haar moeder, Maayken Verhulst Bessemers, zelf een zeer verdienstelijke miniatuurschilderes, te Brussel. Deze laatste stelde de voorwaarde, dat ook Bruegel in de hoofdstad zou komen wonen. De meester stemde toe, ongetwijfeld noode, want Antwerpen met zijn omgeving lag hem na aan het hart. Hij moet een opgewekt karakter bezeten hebben. Zijn vriend, Hans Franckert, een Neurenberger koopman, die zijn zaken in de Scheldestad had, een brave en nobele kerel, bezorgde hem menige opdracht. Deze Franckert kende Bruegel en hij was het, die met hem er op uit trok de kermissen en bruiloften af. Als boeren verkleed bespiedden ze daar samen de vroolijke uitbundigheid van de dorpers; bezochten ze een bruiloft, dan gaven ze zich als verwanten of zeer goede kennissen uit en brachten een geschenkje mee. De gulle Brabanders namen de beide vriendelijke gasten dan graag in hun feestviering op. Op zulke plaatsen teekende Bruegel dan zijn kostelijke studies „naer het leven", waaruit later de groote Boerenstukken groeiden, welke hij in Brussel zou uitwerken. In de Brabantsche hoofdstad verloor hij wel de boeren-sfeer, doch hij verwierf meer tijd om naar hartelust te kunnen schilderen.

Zoo trouwden dus Pieter en Maayken omtrent Paschen van 1563. Ze gingen wonen op de Hoogstraat. Daar is het puik van Bruegels werken ontstaan; daar verbleef hij tot zijn dood. Twee zoons volgden hem in de kunst. De oudste, Pieter, die, om een ons niet bekende reden, spoedig „Helsche Brueghel" zou heeten, leverde trouwe copieën van het veel gevraagde werk zijns vaders. Jan, om zijn fijn penseel later „Fluweelen Brueghel" genaamd, was begaafder; hij ondernam een Italiaansche reis; later werkte hij te Antwerpen een tijd lang met Pieter Paul Rubens samen.

Geheel: 74 × 97.5 cm
VLAAMSCH SPREEKWOORD. ANTWERPEN, MUSEUM MAYER VAN DEN BERGH.

De vader overleed op 5 September 1569, waarschijnlijk dus nog geen 50 jaren oud. Aan de opdracht van het Brusselsche stadsbeheer, om het graven van de vaart naar Antwerpen in beeld te brengen, heeft hij niet meer kunnen voldoen. Zijn levensbeschrijver vermeldt nog, dat hij op zijn sterfbed Maayken verzocht een aantal teekeningen te vernietigen, wier inhoud hij te spottend of te bijtend oordeelde. Misschien wilde hij zijn vrouw moeilijkheden besparen, want in die dagen van vaak onbeheerschte ketterjagerij kon men niet voorzichtig genoeg zijn, en wat voorheen als een onschuldige geestigheid werd gesmaakt, wekte nu als een bewijs van nieuwgezindheid wantrouwen. En onder zoo'n lucht is de weg tusschen aanklacht en veroordeeling soms angstig kort!

Negen jaar later volgde Maayken haar Pieter in het graf. Jan, de zoon, liet er een zwart marmeren steen plaatsen en voorzien van een inschrift in gulden letters. Deze wijst ons heden nog de rustplaats van den vader en de moeder van een vruchtbaar kunstenaarsgeslacht; zij is gelegen in de derde kapel van het rechterschip der Kapelle-kerk.

177 × 163 cm

DE BLAUWE HUYCK. BERLIJN, STAATSMUSEUM.

Met de jaren dringt Bruegel steeds dieper in zijn onderwerpen door. Het is echter niet zoo gemakkelijk dat overal precies te volgen, ook al bezitten we ongeveer 80 gedateerde stukken van zijn hand. Zelden immers in het leven verloopt zoo'n ontwikkeling langs één geleidelijk stijgende lijn. Wanneer men meent, dat hij een zekere manier van schilderen voorgoed heeft vaarwel gezegd, dan vindt men haar later plotseling bijna onveranderd terug. Dat komt, omdat de inhoud van een compositie zeer sterk bepalend op Bruegels vormkeuze inwerkte. Voor verwante onderwerpen hield hij lang den eenmaal geschikt bevonden vorm bij, terwijl hij dien voor andere motieven al geruimen tijd had losgelaten. In 't algemeen ontwikkelt hij zich minder in zijn teekenvermogen dan in zijn eigenlijke schilderkunst.

Bij een groepeering van zijn œuvre mag men nooit vergeten, dat de tijdvakken of groepen in elkaar grijpen, als het ware over elkaar heen liggen. Van elk behield hij de edelste verworvenheid, en in zijn schoonste composities op het eind van zijn leven vindt men deze dan ook alle in een milden, organischen bloei vereenigd.

Bruegels weg liep, gelijk die van elken machtigen menschengeest, van de veelheid naar de éénheid. Van de bonte, nog vrij los samenhangende kijkprent beweegt zijn kunst zich naar een hecht en op natuurlijke wijze

samengegroeide compositie. Was in den aanvang de leidende gedachte nog verbrokkeld over een groot aantal levendig geschilderde onderdeelen van een werk, zijn laatste stukken zijn doorzinderd en doordrongen van één ziel. Haar aanwezigheid bespeurt men in ieder element, levend of levenloos. Zij doorlicht, vergeestelijkt elke persoon, elken boom of struik, elke rotspunt en bergkam, elk bouwwerk en elke zaak van huiselijk gebruik. Het moge een paradox lijken, te beweren, dat hij steeds concreter wordt in zijn uitbeelding en tegelijkertijd universeeler in zijn uitdrukking. Toch is dit het geval. Vertolken zijn spreekwoorden en kinderspelen, hoe boeiend elk op zichzelf ook mag wezen, niet even zoovele abstractheden, welke slechts in betrekkelijk los verband staan met de centrale gedachte, om het even of men die nu „de verkeerde wereld" of „de onbestendigheid der jeugd" gelieft te noemen? Doorleeft daarentegen niet ieder van de zes blinden uit Napels het dreigend onheil op eigen wijze? Zoo is Bruegels groei van het abstracte naar het meer concrete slechts schijnbaar in tegenspraak met zijn ontwikkeling uit de veelheid naar de éénheid.

DE BLAUWE HUYCK. DÉTAIL VAN HET OP BLZ. 4 AFGEBEELD STUK.

De reeds omtrent 1551 geteekende en bij Jeroen Cock in prent gebrachte teekeningen van het leven om en in Antwerpen zijn eigenlijk weinig meer dan opsommingen van wat een ijsfeest of een kermis alzoo te aanschouwen en mee te maken bood. Een ander verband, dan de feestelijke gelegenheid, schijnt de menschen op zijn compositie niet bijeen te voegen. Wel heeft Bruegel of zijn uitgever deze kijktooneeltjes van een moraliseerend etiket willen voorzien. Op een schuttersvaandel der Kermis

Middellijn 17.7 cm.
NEDERLANDSCH SPREEKWOORD. GRAVURE.

van Hoboken leest men het spreekwoord: „Laet die boeren haer kermis houden" – dat wil zeggen: gun ieder zijn genoegen. En de ijspret voor de Sint Jorispoort moet als beeld dienen van „de slibberachtigheyt van 's menschen leven"!

Duidelijker komt deze stichtelijke strekking uit in de voorstelling van „Elck", die de meester in 1558 voor Cocks atelier teekende. „Elck" is bij hem de zelfzuchtige, die alom op eigen voordeel uit is. We weten, dat ook Bosch' Hooiwagen het opgedreven eigenbelang parodieert. „Elck" draagt een bril, het gewone teeken voor misleiding en bedrog: met zijn hebzucht immers komt de egoïst ten slotte bedrogen uit. Zich zelven kent hij niet: dat leert hem een nar met een spiegel op een schilderij aan den achterwand. Geheel volgens oud procédé stelde Bruegel de hoofdpersoon minstens zesmaal voor, en wel zesmaal naarstig snuffelend en zoekend. Een zeer drastische wijze om de gedachte „zoeken" in te prenten. Maar wordt het leidende motief door deze herhaling niet al te zeer verbrokkeld, ten koste van de geestelijke eenheid?

Met voorliefde zochten en verzamelden Bruegels tijdgenooten spreekwoorden, rake gezegden en motto's. De uit Italië ingevoerde emblemenliteratuur beoogde practisch hetzelfde in meer humanistischen geest. Zij heeft deze verzamelzucht nog aangewakkerd. De Rederijkerspoëzie en de stichtelijke boekjes zaten vol spreekwoorden. Met zulke spreuken stelt men nu eenmaal graag de dwaasheid en het zelfbedrog der stervelingen aan de kaak. Men hekelt daarin wat men nu nog noemt de omgekeerde wereld, die in Bruegels dagen „de verkeerde Werelt" heette. Onder dezen titel nu ging men reeksen spreekwoorden uitbeelden en uitgeven en dan voegde men er ook levenswijsheid bij, die met de oorspronkelijke bedoeling weinig of niets meer te maken had, doch enkel het plezier in een komische of boeiende uitbeelding prikkelde. In den tijd van onzen meester werden talrijke van die verkeerde-wereld-prenten

118 × 164½ cm

STRIJD VAN VASTENAVOND TEGEN VASTEN. WEENEN, KUNSTHIST. MUSEUM.

STRIJD VAN VASTENAVOND TEGEN VASTEN. DÉTAIL VAN HET OP BLZ. 7 AFGEBEELD STUK.

vervaardigd en verkocht; enkele er van zijn ons nog bekend. Maar niemand heeft deze wereld zoo treffend uitgebeeld als Bruegel.

Waarschijnlijk uit het jaar 1558 dateeren de twaalf afzonderlijk in lijstjes gevatte en daarna in één raam vereenigde spreuken uit het Museum Mayer van den Bergh te Antwerpen. Ieder gezegde is slechts door één persoon verbeeld; deze bevindt zich voor een vrij effen, steenrooden, ronden achtergrond, die stand en beweging der donkere figuurtjes des te sterker doet uitkomen. Op onze verbeelding hebben ze een verrassende uitwerking, omdat wij eigenlijk niet verwachten, dat allegorische zedespreuken in zulke levendige beeldentaal kunnen omgezet worden. Daar is de gulzigaard, die zich arm eet en drinkt; de man, die de huik naar den wind hangt; de werkzame matrone, die vuur en water aandraagt en haar tijd niet in buurpraatjes verspilt (blz. 3); de boer, die den kuil dichtwerpt, waarin zijn kalf is verdronken; de dwaas, die rozen voor de zwijnen uitstrooit; de geharnaste waaghals, die de kat de bel durft aanbinden; de nijdas, die de zon niet in het water kan zien schijnen; de cholericus, die met het hoofd tegen den muur loopt; de onverstandige, die achter het net vischt; en de nastrever van het onbereikbare, die een weinig geschikt middel te baat neemt om het licht der maan te dooven. Het voorlaatste paneeltje laat een persoon zien, zich verstoppend achter

118 × 161 cm

KINDERSPELEN, WEENEN, KUNSTHIST. MUSEUM.

KINDERSPELEN. DÉTAIL VAN HET OP BLZ. 9 AFGEBEELD STUK.

de „blauwe huik", den blauwen mantel; maar tevergeefs: hij valt er des te sterker door op! Blauw is het zinnebeeld van dwaasheid; men denke slechts aan de „blauwe Schuit" van Jeroen Bosch. Van een vrouw, die haar echtgenoot bedriegt, zegt men nu nog wel eens dat ze „haar man de blauwe huik om hangt".

Dit nu doet in Bruegels Berlijnsche Spreekwoorden (1599; blz. 4) een slanke, elegant in kersrood gekleede eega. Zij doet het waarachtig opvallend genoeg, want ze bevindt zich met haar onnoozelen echtvriend en diens kleurigen mantel midden in den voorgrond. Het groepje zou als teeken voor heel het schilderij kunnen dienen; maar men kan het evengoed „de verkeerde wereld" als „de blauwe huik" noemen, want het uithangteeken van de herberg links is een dikke, blauwe, omgekeerde wereldglobe. Beide namen vereenigt ook de titel van de spreekwoordenreeksen door Van Doetichem, Hogenberg en anderen gegraveerd. Meer dan 80 personen, en talrijke honden, zwijnen, kippen, ganzen en visschen, vertolken hier ruim 90 spreuken en volksgezegden. Men komt in het begin op de veelheid en émailachtige kleurigheid der voorstelling niet uitgekeken. En eerst langzaam aan ontdekt men, dat heel de omgeving enkel is opgezet, om al die „spreekwoorden" een plaats te geven. De

KINDERSPELEN. DÉTAIL VAN HET OP BLZ. 9 AFGEBEELD STUK.

herberg links bijvoorbeeld moest op haar breede schuine dak de vlaaien uit Luilekkerland dragen en daaronder de gelieven laten zien, die „met den bezem trouwen" zullen en „onder één dak verblijven". En moet de vooruitspringende zijmuur er niet wezen, opdat de woestaard er „met zijn hoofd tegen loopt"? In het kerkportaaltje daarachter, dat zoo weinig met den bouwtrant van de taveerne samenstemt, kan men het best „voor den duivel een kaarsje branden" en „bij hem te biechten gaan". En boven op den toren verspreiden zich de veeren het verst in den wind! Het water is noodig voor den bootsman, die „een oogje in het zeil houdt", voor den kerel, die „achter het net vischt", den visscher, die „de paling bij den staart vangen wil" en den nijdigaard, die „de zon niet in het water kan zien schijnen". Met andere woorden: de omgeving is er slechts om wille van de handelingen, die zich daar moeten afspelen. Om den juisten opbouw van dat tooneel en om een verantwoord perspectief bekommert de schilder zich maar weinig. Zoodoende ontbreekt niet alleen de eenheid van groepeering en beweging, maar ook de hechte band tusschen figuur en landschap is zoek. Bruegel stelde zich als hoofddoel voor oogen, al zijn beeldvertalingen zoo duidelijk mogelijk te laten zien.

En werkelijk is elk onderdeeltje de aandacht ten volle waard. Men

21.6 × 30.6 cm
DE GROOTE VISSCHEN ETEN DE KLEINE. TEEKENING. WEENEN, ALBERTINA.

beschouwe slechts de drie voorstellingen vóór de herberg links: de arbeidzame vrouw, die vuur en water draagt, den pilaarbijter en de nijvere matrone – volgens anderen de ontembare helleveeg – die den duivel op het kussen bindt (blz. 5). De kunstenaar heeft deze bonte verscheidenheid zoo goed mogelijk bijeen geplaatst; daardoor is het stuk wat overladen, maar toch heeft Bruegel het onsamenhangende der prentenreeksen van zijn voorgangers en tijdgenooten kunnen vermijden. En daarin ligt zijn vernieuwing van het spreekwoorden-motief.

Indien de bij Jeroen Cock en voor een deel door Hieronymus Wierix gegraveerde serie van twaalf spreekwoorden, in ronden vorm, niet geheel door den ouden Pieter Bruegel ontworpen is, dan is ze toch in ieder geval van zijn geest doordrongen. Het motief van de bedrieglijkheid der wereld ontving eenige verrijkingen: zoo door de vrouw, die met een brillenkoopman gehuwd blijkt, en door den dwazen brasser en drinkebroer, die een vuil ei bebroedt om daarin slechts een marot of hansworst te ontdekken (blz. 6).

Schriller tegenstelling dan tusschen den dollen Vastenavond en de ernstige Vasten bestaat er in het christelijk jaar niet. Het spel en tegenspel van deze beide uitersten trok de hartstochtelijk levende menschheid uit het Herfsttij der Middeleeuwen reeds geweldig aan. In de 16e eeuw vormde

23 × 30 cm
DE HOOVAARDIJ. TEEKENING. MAARTENSDIJK, VERZAMELING FRITS LUGT.

de „Strijd van Vastenavond tegen Vasten" het onderwerp van tooneelspelen. Misschien heeft Bruegel ons in zijn groot Weensch paneel (1559) (blz. 7) slechts een bonte verzameling tafereelen uit het volksleven of een allegorisch spel of de weergave van een stoet van zinnebeelden willen schenken, maar het is ook niet onwaarschijnlijk, dat hem bovendien het beeld van de verkeerde wereld voor oogen zweefde. Want men zou Carnaval de omgekeerde wereld van Aschwoensdag kunnen noemen. Door de dwaasheid van het eerste verliest de Vasten iets van haar ernst. Daarom is deze bonte kijkprent zoo mild en menschelijk. Op den voorgrond is in felle kleuren het hoofdmotief gemarkeerd: de ontmoeting der tegenstanders. Vastenavond berijdt schrijlings een ton, draagt op zijn dikke hoofd een pastei en voert een gevolg van gemaskerden en smullers aan. Felrood is zijn broek, helblauw zijn buis. Als wapen gebruikt hij een met vogelboutjes en 'n zwijnskop bestoken braadspies. Vaal gekleed komt de magere Vasten tegen hem in het veld; haar wapen is een plak, waarop twee haringen liggen; op haar hoofd waggelt een bijenkorf, want honing is vastenspijs. Een monnik en een non trekken haar schetterend rood gekleurden en op blauwe wieltjes voortbewegenden platten

22.5 × 29.5 cm
DE STERKTE. TEEKENING. ROTTERDAM, MUSEUM BOYMANS.

wagen vooruit. Vastenvoedsel – vijgen, krakelingen en mosselen – ligt aan haar voeten. Haar gevolg bestaat uit kinderen en een koster met den broodzak voor de armen om zijn hals en den wijwateremmer in zijn linkerhand. Het tooneel van de linkerzijde wordt beheerscht door de taveerne „in de blauwe schuit"; rechts rijst een kerkgebouw boven de bezige menschen uit. Langs de herbergen trekken stoeten gemaskerden; ruig toegetakelden spelen de geschiedenis van Nameloos – Urzijn, zegt Bilderdijk – en Valentijn; daar vieren anderen de bruiloft van Mopsus met Nisa. In het middenplan kondigt een primitieve doodenwagen het begin van de Vasten aan: de oude mensch der zonde wordt begraven. Het liturgisch leven van de Quadragesima vindt men aan de rechterzijde in korte trekjes aangegeven: het aschkruisje, dat achter in de kerk wordt uitgedeeld, staat als boetemerk op het voorhoofd van de Vasten en haar volgelingen; gesluierde vrouwen komen met buksboomtwijgjes van Palmzondag uit het bedehuis en tegen het voetstuk van een kolom heeft men daar het kruis van Goeden Vrijdag neergelegd. De ratels, die gedurende de drie laatste dagen der Goede Week de bellen vervangen, gaf de schilder aan de kinderen uit het gevolg van de Vasten in handen. Verminkte bedelaars wekken het medelijden der feestenden op en tusschen de ernstige ge-

30.8 × 45.3 cm
DE ALCHIMIST. TEEKENING. BERLIJN, PRENTENKABINET.

stalten van de rechterzijde spelen de kleinen ongestoord met hun tol.

Uiteraard vertoont de Strijd van Carnaval en Vasten een meer gesloten eenheid dan de groepeering Spreekwoorden. De bezigheden van den linkerkant kan men samenvatten in smullen en feesten, die van de rechterzijde in de klassieke trias van het godsdienstig leven: bidden, vasten en aalmoezen geven. Doch het tooneeldécor is er weer om de spelenden en we stooten op een meervoudig perspectief. Toch heeft elk groepje den geur en den smaak van Vastenavond of Vasten bij zich. Men ruikt de goudgele eierwafelen, die een vrouw met alle oplettendheid aan 't bakken is, terwijl ze met het mes in haar rechterhand het overtollige deeg van den bakvorm afschraapt (blz. 8). Eveneens proeft men in de visschen de magerheid en in de gezichten de schraalheid van de Vasten.

Soortgelijk motief behandelde Bruegel voor den plaatsnijder Pieter van der Heyden in de beide prenten „De vette keuken" en „De magere keuken" (1563).

Even boeiend als kleurig is de zeer losjes gecomponeerde kijkprent der Kinderspelen te Weenen (1560) (blz. 9). Een heele stad is aan de kinderen overgelaten. Voor de meer dan 200 figuurtjes heeft de meester deze stad opgebouwd; de straat rechts loopt natuurlijk veel te hoog op, doch op deze wijze alléén werd ze bruikbaar om toch alles zichtbaar

117 × 162 cm

DE VAL VAN DE BOOZE ENGELEN. BRUSSEL, MUSEUM.

te maken, wat er zich in afspeelt. Heeft Bruegel aan deze kinderlijke dartelheid weer een zedeles willen vastknoopen? Zooiets als: de kinderen zijn een beeld van de zorgeloosheid en dwaasheid der grooten? In hun spel stellen zij althans in zekere mate de omgekeerde wereld der volwassenen voor. Of wilde hij enkel zijn genoegen in het ernstig-onbezorgde bedrijf der kleinen uitvieren? Want ondanks alle beweging gaat het er vrij ernstig toe! Geen van de kinderen heeft dien open lach, welken wij op de eerste plaats zouden verwachten; maar zelden ontmoet men een waarachtig kindergezicht. Met schier zwaarmoedige plechtstatigheid stapt de stoet van de feestbruid achter de bloemenstrooiende meisjes door het bruingele zand (blz. 10) en de gezichten van de snuiters, die hun makker den bilval „toedienen", staan zoo gespannen als die van heelmeesters bij een moeilijke operatie (blz. 11). Hun levendigheid blijkt bijna alléén uit hun bijna uitbundige beweeglijkheid en dàt kenmerk der kinderlijkheid heeft de meester wel buitengewoon goed getroffen. Hard en koel staan daar straten en huizen. Doch plotseling ontdekken we iets totaal anders in het landschapje links. Het zijn niet enkel de zwemmers, die er iets zomersch aan verleenen; het is de heele atmosfeer, welke door de boomen en over de boerenhuizingen zweeft. Dit zonnige hoekje verraadt reeds Bruegels rijke gaven als landschapschilder.

115 · 161 cm
DULLE GRIET. ANTWERPEN, MUSEUM MAYER VAN DEN BERGH.

Daar wordt zijn teekening weeker, doch vooral het vloeiend koloriet suggereert deze stemmige sfeer, die aan de weide- en heidestukken onzer 17e-eeuwsche meesters doet denken. De krachtig van elkaar gescheiden bonte tinten der figuren herinneren echter aan het verleden: aan de kunst der boekverluchters uit de omgeving der Van Eycks; de glanzende kleur staat geïsoleerd in de scherp omlijnde teekening. Elke tint lijkt een apart, stralend vlekje! Hoe komt de meester aan dit sterk afgebakende, émailachtige, abstracte koloriet? Waarschijnlijk door een vrij ingewikkeld procédé, waarvan wij de bewerkingen slechts kunnen gissen. Eerst moet hij op zijn paneel een witten grond van olieverf hebben gelegd, en daarin het onderwerp hebben gekrast en nagetrokken met zwarte tempera. Daar overheen zal hij een zeer dunne laag donkergele of roodachtige olieverf hebben gestreken. Dan kan hij met waterverf de lichtpunten en lichtvlekken hebben aangebracht en het geheel vervolgens met een magere lazuurlaag hebben bedekt. Eerst op het eind bracht hij met tempera of olieverf de definitieve kleuren aan en voerde, zoo noodig, correcties uit. Het is zeer wel mogelijk, dat hij deze nauwgezette techniek aangeleerd heeft in het huis van zijn eersten meester, en wel bij diens om haar miniatuurkunst befaamde echtvriendin. Werkte hij op doek, dan gebruikte hij gewoonlijk slechts tempera of liever nog eenvoudige waterverf.

117 × 162 cm

TRIOMF VAN DE DOOD. MADRID, PRADO-MUSEUM.

Reeds Egyptenaren, Grieken en Romeinen, en niet minder de meesters uit den bloeitijd van de Fransche en Engelsche kathedralen hekelden de menschheid door de dierenparodie. Zij is een ander aspect van de verkeerde wereld, door woord en beeld dikwijls belicht. Met een zekere voorliefde bedachten Oudheid en Middeleeuwen den ezel met deze opvoedende taak. Ze plaatsten het onmuzikale en domme dier „bij de lier" of bij de boeken! In 1556 vertolkt Bruegel in een teekening de spreuk: „Al reyst den esele ter scholen om leeren, ist eenen esele hy en sal gheen peert weder keeren". Een groote ezel volgt de lessen van een echt zestiende-eeuwschen magister, die een troep roerige jongens in bedwang moet houden. Langoor heeft een bril bij zich; hij is immers aan fatale zelfmisleiding ten prooi! Van deze moraliseerende kijkprent maakte later de graveur Cornelis J. Visscher een volledig, en daarom minder geestig dierenstuk door de schooljongens in apen te veranderen. In hetzelfde jaar verbeeldde de Brabantsche meester een aloude spreuk, die reeds Beda Venerabilis (begin 8e eeuw) citeert: „De groote visschen verslinden de kleine" (blz. 12). Het geeft den kringloop der wereld weer. In den geopenden buik van een geweldigen visch ontdekt men tallooze kleinere watergenooten, waarvan er eenige op hun beurt een vischje in de gulzige bekken houden. Dat men hier met een zedeles te doen heeft, blijkt ten

TRIOMF VAN DE DOOD. DÉTAIL VAN HET OP BLZ. 18 AFGEBEELD STUK.

144 · 155 cm
TOREN VAN BABEL. WEENEN, KUNSTHIST. MUSEUM.

overvloede uit den wereldbol als merk van het groote mes, dat het dwergje hanteert. Het is een volslagen visschen-allegorie: links zoekt een hengelaar een vraatzuchtigen waterbewoner met een klein vischje te lokken; visschen hangen aan de boomen, visschen vliegen door de lucht; de figuur, die rechts een visch naar zijn woning draagt, is zelf een visch op pooten geworden. Hier breekt zich Bruegels' ongebreidelde fantasie baan en de visschengrotesken van Jeroen Bosch' Bekoring van Sint Antonius, komen ons voor den geest. Dit laatste thema heeft Bruegel behandeld voor een prent (1556): hij omgeeft den rechts neergeknielden kluizenaar met allerlei gedrochten, overgangen van mensch naar dier, meng-vormen tusschen organische en anorganische natuur: een mensch eindigend in een kruik en een reusachtig hoofd in het vlakke water gelijk een bouwwerk opgesteld! Daar hebt ge den traditioneelen drakenkop met zijn hellemuil, veranderd in een menschenhoofd! Uit zijn oor komt een boot te voorschijn, zijn rechteroog is een venster met gebarsten ruiten, zijn wijd opengespalkte mond laat een zwarte rookwolk vrij; door zijn rechter neusvleugel steekt de bril van het bedrog. De vrouw der verleiding, ongeveer het eenige normaal gevormde wezen, houdt zich naast den eremiet schuil in een hollen boom.

115.5 × 163 cm

AANBIDDING VAN DE KONINGEN. BRUSSEL, MUSEUM.

Weinig later ontwerpt de kunstenaar zijn reeks van zeven Hoofdzonden. Van dit oude motief laat hij de traditioneele kenmerken niet achterwege. In gezelschap van de Schraapzucht (Avaritia) ontmoet men de pad en de geldzakken; om de Vraatzucht (Gula), die op haar zwijn rijdt, speelt zich een afstootende Luilekkerland-scène af; de Hoovaardij (Superbia) staat naast den pauw; gezellen van de Ontucht (Luxuria) zijn de geile haan en het dartele hert; de Toorn (Ira) heeft den beer, de Nijd (Invidia) den kalkoen en de Luiheid (Desidia) den ezel tot maat. De Ontucht wordt omgeven door onverkwikkelijke en komische tooneelen van zingenot, bij den Toorn staat de wereld in brand en worden menschen in de pan of aan spiesen gebraden. Doch daartusschen wemelt het alom van meng-wezens: mensch-dieren, mensch-struiken, mensch-zakken, eieren op pooten, gebouwen, die op menschenhoofden of op sierpotten lijken. Vrijwel de eenige aannemelijke menschenfiguur is de allegorische gestalte zelf, gelijk bijvoorbeeld de opgetooide vrouw der Hoovaardij (1557) (blz. 13). Links van haar past een barbier een soort schoonheidsbehandeling op zijn ijdele slachtoffers toe; in den achtergrond trekt een stoet naakte menschen een vreemdsoortig opgesierden hellemuil binnen; een raar wezen – een kop met staart en pooten – bekijkt zijn wanstaltigheid in een spiegel en een geplukte soortgenoot van den pronkenden pauw zoekt in een spiegeltje de weerkaatsing van de plaats, waar weleer zijn fraaie staart prijkte.

Ginds, boven op de rotspunten, staan nog kikvorschachtige gedrochten hun hoogmoedswaanzin in allerlei opvallende standen bot te vieren. Het kwaad komt in deze Zonden-prenten ten tooneele, omgeven door zotheid en wanstaltigheid.

Bruegel volgt de traditie door de Hoofdzonden te besluiten met het Laatste Oordeel. De hel is een Middeleeuwsche drakenmuil, de boot der verloren zielen een Charon-vaartuig uit de Italiaansche Renaissance. Doch tusschen de herrijzenden op den voorgrond spoken weer meng-figuren. Door de kaken van den met loof begroeiden hellebek schiet een boom en op een van zijn vele takken vindt de meester gelegenheid een rustigen vogel, onbevreesd voor het monster, onbekommerd om het leed, te laten neerzien op den jammerlijken stoet der veroordeelden. En we denken een oogenblik aan Bosch' Luxuria in het Escuriaal, waar ook prachtig getinte vogelgestalten in angstwekkende rust staren langs een helsche cavalcade.

Het jaar daarop, in 1558, begint Bruegel met zijn serie Deugden, de drie goddelijke en de vier kardinale. Kort daarvóór geeft Cock zijn „Patientia" uit, de bij stoïcijnsche tijdgenooten zoo verheerlijkte deugd van geduld. Ten hemel starend met het kruis in de handen zit zij op den steen der onwankelbaarheid en schijnt geen acht te slaan op de tallooze onnatuurlijke wezens om haar heen. Zulke gedrochten komen op zijn Deugdenreeks niet voor, behalve bij de met het Geduld verwante Sterkte (blz. 14). De omgeving van de allegorische vrouwenfiguren is normaler, haar attributen zijn haast zonder uitzondering aan de laat-Middeleeuwsche kunst ontleend. Het Geloof (Fides) staat in een kerk, waar riten van den Roomsch-Katholieken eeredienst plaats vinden; achter de Hoop (Spes) ontdekt men de gewone verwachtings-motieven: stilte na storm, vrijheid na kerkerstraf, bloei na verdorring; de Liefde (Caritas) met haar kinderen en haar pelikaan inspireert de zeven werken van Barmhartigheid. Voorzorgen voor den dag van morgen staan uitgebeeld om de Voorzichtigheid (Prudentia) met haar wan en haar spiegel; de gebruikelijke, ons wellicht wat wreed voorkomende rechtspleging ziet men naast de Rechtvaardigheid (Justitia), die zwaard en weegschaal houdt; in de omgeving der Matigheid (Temperantia) worden de vrije kunsten beoefend. De gevleugelde Sterkte (Fortitudo), die een zwaar aambeeld op haar hoofd in evenwicht tracht te houden en door voet en kolom een monster met leeuwenklauwen en varkenssnuit bedwingt, gaf Bruegel aanleiding tot het ontwerpen van een felle Psychomachie, een strijd tusschen goed en kwaad. De dieren der Ondeugden – pauw, pad, haan, beer, kalkoen, zwijn en ezel – hebben het hard te

124 × 170 cm

KRUISDRAGING VAN CHRISTUS. WEENEN, KUNSTHIST. MUSEUM.

KRUISDRAGING VAN CHRISTUS, DÉTAIL VAN HET OP BLZ. 23 AFGEBEELD STUK.

verduren. En voor het stevig ommuurde kasteel der Deugd nadert een kamp tusschen de christen ridders en het gedrochtelijke heir der boosheid zijn beslissing. De Deugdenreeks eindigt met de Nederdaling van Christus in het voorgeborchte der hel: uit den geopenden drakenmuil treden de verlosten in het nieuwe licht, dat hun tegenstraalt uit den cirkel, welke den Verrezene omgeeft, doch om hen heen krioelt het wederom van gedrochten en gekwelde verdoemden.

Wanneer de geograaf Abraham Ortelius van zijn vriend Bruegel getuigt, dat hij veel dingen schilderde, die eigenlijk niet geschilderd kunnen worden, dan bedoelt hij daarmee niet alleen de monstertjes, die door hun wanstaltigheid het kwaad verbeelden, maar ook de levenlooze voorwerpen, welke van armen en beenen voorzien de dwaasheid der menschen parodieeren. Zoo'n parodie leverde hij in zijn „Strijd van geldkoffers tegen Spaarpotten", welke Pieter van der Heyden voor Jeroen Cock in koper sneed. Weer een „omgekeerde wereld", die de twisten der menschen „om gelt en goet" hekelen wil.

Zedekundige strekking bezitten het Gekkenfeest en de slapende marskramer, die door een groepje apen van zijn koopwaar wordt beroofd.

28.4 · 42.3 cm

ALPENLANDSCHAP, TEEKENING, 'S GRAVENHAGE, MUSEUM BREDIUS.

De gekken en „sottebollen" vertegenwoordigen heel de wereld; met brillen en fluitjes („trompen" vgl. het fransc „tromper") worden ze bedrogen. En het zijn juist de brillen van den marskramer, welke de diefachtige aapjes het meest aanlokken. Een wilde sabbath van heksen en gedrochtjes vult de kamer van den toovenaar Hermogenes op twee door Cock uitgegeven gravures. Een bittere smaak verkrijgt de spot met de zotheid in de realistische vertooning der met vallende ziekte geslagen vrouwen, welke op Sint Jansdag dansend naar Meulebeeck pelgrimeeren. Zeer waarschijnlijk dateert deze Brabantsche Sint Vitusdans uit Bruegels Brusselsche jaren; hij werd echter eerst in 1642 in Den Haag door Hendrick Hondius uitgegeven.

Ook lang na Bruegel staken schrijvers en schilders nog graag den draak met de goudzoekers, de alchimisten. Het zijn de dwazen, die alles wegwerpen om wille van een hersenschim. Na al hun zoeken en proefnemen hebben ze 't „al ghemist", zegt Bruegel op zijn teekening in een geestige woordspeling (blz. 15). Het gezin verarmt, honger heerscht, in de proviandkast vinden de kinderen niets meer. Aangespoord door een geleerden vriend werkt de vader dag en nacht voor zijn oven met potten en retorten; een nar hanteert den blaasbalg. En het slot der historie aanschouwt men door het raam links: de heele familie komt in het armenhuis terecht!

14.3 · 19 cm
DORPJE IN HET GROEN. TEEKENING. BERLIJN, PRENTENKABINET.

De wereld, dat zijn verder voor Bruegel de dwazen, die zich door allerhande nieuwlichterij laten bedotten. Ze slachten de boeren en burgers, die zich „wesp" en „keyen" uit het hoofd laten snijden bij kwakzalvers als den Deken van Ronse en de Heks van Mallegem, om daar stiekum van hun geldbuidel beroofd te worden.

In zijn Hoofdzonden had de meester de gedrochten nog betrekkelijk los van elkander gegroepeerd. In de Nederdaling van Christus in het Voorgeborchte en bij den toovenaar Hermogenes pakte hij ze tot een kluwen samen. Zulk een kluwen van wanstaltigheden bestrijdt de aartsengel Michaël op het paneel van 1562 te Brussel (blz. 16). De slanke ridder-engel in zijn gouden harnas en de wat zoetelijke in witte, gele en rozeroode alben gehulde hemelsche helpers herinneren aan een vromer beeldend verleden en steken scherp af tegen de plompe, aan de lagere dierenwereld ontleende verbeeldingen van het hellegebroed. In de verte vóór den grooten lichtkring, woedt de slag verder voort; de talrijke engelenvleugelen boven de helsche tegenstanders zijn als pluimige rook boven rossigen gloed. De booze engelen – zoo vertellen Nederlandsche dichters reeds vóór Vondel – gaan bij hun val allengs in dierlijke gedrochten over. Geen schilder beeldde deze verdierlijking zoo getrouw uit als Frans Floris te Antwerpen (1554). Aan wanstaltigheid overtreffen hem echter

33.5 × 55 cm

ZELFMOORD VAN SAUL. WEENEN, KUNSTHIST. MUSEUM.

de visch- en amphibie-achtige wezens, de kale, uit eieren kruipende vogels en de op sprinkhanen en nachtvlinders gelijkende monstertjes van Bruegel. Door deze wanorde heen slingeren zich de gekroonde en gehoornde koppen van den draak uit het Boek der Openbaring, terwijl in den rechterhoek hèt schrikbeeld der klassieke Oudheid zweeft: een Medusa-hoofd.

Minder compact gegroepeerd en daarom ook meer in overeenstemming met de Ondeugden-prenten is de weinig later geschilderde „Dulle Griet" (omtrent 1563) (blz. 17). Dulle Griet is de ontembare feeks, voor wie zelfs de duivel beeft, zoo leeren we uit Van Mander. Voor Xantippen en hellevegen schijnt men in die dagen graag den naam „Griet" gebezigd te hebben. De vrouw is geharnast en gewapend, haar gewone kleeding vertoont echter gaten en scheuren. Ze draagt de werktuigen van het huishouden, maar ook geldkist en kostbaar schaal- en vaatwerk met zich mee. Haar gezicht is wild, maar niet krijgshaftig; een verstarring, verwant met die van krankzinnigen, beklemt haar trekken. Wat bedoelt Bruegel met zijn Dulle Griet? Wellicht heeft hij door deze meer nog deerniswaardige dan schrikwekkende figuur met de in zijn eeuw zoo onheilvolle heksenvrees den draak willen steken. Op minder afstootelijke manier rekenen nijvere huisvrouwen achter haar met den duivel af: gelijk de matrone uit de Spreekwoorden hechten ze hem op het kussen, vertrappen hem of jagen hem het huis uit. Bij een 16e-eeuwschen schrijver is het de goede Griet, die den duivel op een kussen bond, terwijl de kwade hem aan den hekel hechtte. In de Spreekwoorden heeft de matrone een spinrokken bij zich: het teeken van huiselijke vlijt en deugdzaamheid. De hoofdpersoon van „Dulle Griet" zou dan een overlading, een karikatuur van de nijvere huisvrouw kunnen zijn. Zulke karikaturen van het goede ontmoet men! Hij laat de hel om haar heen hoogtij vieren in allerlei monstergestalten. De ingang is een menschenmond en de rest van het gelaat daarboven is een baksteenen bouwsel. Huizen en burchten op den achtergrond gaan in vlammen op. Dulle Griet is kennelijk het hoofdmoment der compositie; bijna dadelijk trekt ze alle aandacht, doch de rest van de compositie valt uiteen in een reeks episoden, waarvan de strijd der goede huisvrouwen nog het meest met de centrale idee samenhangt.

Niet lang daarna ontstaat Bruegels volmaaktste en meest aangrijpende kijkprent: „De Triomf van de Dood" (blz. 18). Door de Italiaansche Doodentriomfen en de Doodendansen van Nederlandsche, Fransche en Duitsche schilders en graveurs was het motief van de alles verwinnende Dood allengs gemeengoed der Westersche christenheid geworden, dat tel-

TOREN VAN BABEL. DÉTAIL VAN HET OP BLZ. 20 AFGEBEELD STUK

22.5 × 29 cm
DE LENTE. GRAVURE VAN PIETER VAN DER HEYDEN.

kens in de preeken met schokkend realisme werd voorgedragen. Bruegel maakte van deze zege een slag, of beter gezegd, een slachting; de stervelingen verzetten zich hier en daar wel, maar hun weerstand baat niet. Vanuit een vervallen burcht aan den waterkant blazen beenige herauten de doodsboodschap over het troostelooze landschap uit. En opgejaagd door den mageren Apocalyptischen ruiter met zijn gestrekte zeis vluchten de radelooze menschen de val binnen, welke de dood rechts gespannen heeft. En op den voorgrond grijpen riffen een koning, een kardinaal, een moeder met haar kindje, een pelgrim, een ridder en een Vastenavondgek aan. Geheel rechts achter een verliefd paar houdt de Dood zich gereed en begeleidt met zijn getokkel het liefdeslied van den minnaar. Dit drietal vormt wel het meest treffende onderdeel van de lugubere kijkprent: in het opgeheven gelaat van den man zijn smachtend liefdesverlangen en treurende stervensmoeheid samengetrokken (blz. 19). Naast de reusachtige val staan achter groote gele schilden nieuwe kohorten riffen gereed voor een overval. Aan de overwinning van de Dood is geen einde! Op kale bergen heffen galgen en raderen

117 × 162 cm

DE JAGERS IN DE SNEEUW. WEENEN, KUNSTHIST. MUSEUM.

DE JAGERS IN DE SNEEUW. DÉTAIL VAN HET OP BLZ. 31 AFGEBEELD STUK.

hun ontzielde slachtoffers de lucht in. Er woedt een slag in het dal; hij is reeds beslist, want de groep vechtende stervelingen wordt in den rug aangevallen. De top van een lagen heuvel aan het zeestrand draagt een soort knekelhuis, waaromheen geraamten post gevat hebben en den veroordeelden mensch hun doodsgroet brengen. In de bedrieglijk vlakke zee vóór den doodentoren drijven half gezonken booten; tegen den horizon slaat de walm van brandende schepen omhoog; het lijkt, of de bergen zelf in vlam staan!

Deze kijkprent vertoont een hechter éénheid dan al de vorige. Onze blik kan ongehinderd tot aan den horizon voortgaan; we staan weer hoog boven de gebeurtenis, maar de horizon ligt in verhouding ook lager. Eén groote beweging trekt door heel het stuk: aangekondigd door de bazuinblazers zet zij zich bijna onmiddellijk naar rechts voort, naar de fatale doodenval. Zeker, menige boeiende episode op den voorgrond leidt ons nog af, maar ook dáár zou men een tegenbeweging kunnen ontdekken, welke door het breede net, dat twee riffen open houden, wordt geremd. Het landschap is er natuurlijk om het spel, doch niemand zal wel in twijfel trekken, dat er tusschen den wanhopigen strijd der stervelingen en deze troostelooze aarde een geestelijke band bestaat. Van

zulke hooge eenheid vindt men in de Dulle Griet slechts een zwak spoor. De kleuren zijn vrij wat rustiger geworden en harmonisch op elkander afgestemd. Ruim veertig jaar later zal David Vingboons hetzelfde motief behandelen (Buenos Aires), doch in geheel anderen geest: het verzet der stervelingen is gegroeid. Dit is de vrucht van een frisscher levensgevoel, dat zich eerst na Bruegels dagen kon baanbreken.

DE JAGERS IN DE SNEEUW. DÉTAIL VAN HET OP BLZ. 31 AFGEBEELD STUK.

Phillip Galle graveert naar een teekening van den meester de Triomf van den Tijd. Deze wordt door den god Saturnus verbeeld, die volgens de mythe zijn eigen kinderen op één na verslond. De paarden van zon en maan trekken de zegekar, welke de aardglobe met de teekenen van den dierenriem draagt. Dan volgen de Dood op het schonkige paard en de Faam op haar olifant. Alles vernietigt de Tijd, zoo leert het onderschrift. Wat vóór hem schoon en bloeiend was, dat is achter hem gebroken en verdord.

Zóó opvallend is de verwantschap tusschen Bosch en Bruegel, dat men ruim een eeuw lang den Val van de Engelen en Dulle Griet aan den eerste toekende. Van Mander werd er door getroffen en wij zien het met eigen oogen: verschillende meng-wezens zijn zonder veel wijzigingen van Jeroen overgenomen. Sommige vorschers wagen de veronderstelling, dat Bruegel een leertijd in Den Bosch had en daar met werken en navolgers van Jeroen heeft kennis gemaakt. Met den eerste kan hij echter ook minstens door middel van teekeningen en prenten, met de laatste door persoonlijken omgang in aanraking gekomen zijn te Antwerpen. Er bestaat echter een fundamenteel onderscheid tusschen Bosch' en Bruegels opvatting. Bij beiden is de wanstaltigheid de uitdrukking van het kwaad, van het demonische. Doch bij Bosch lijkt deze wereld met meer huivering

118 × 163 cm

DE SOMBERE DAG. WEENEN, KUNSTHIST. MUSEUM.

benaderd; daardoor maken zijn voorstellingen den indruk van grooter geladenheid. Bruegels fantasie en Bruegels tijd waren er meer mee vertrouwd. De taal, door Jeroen met voorzichtigheid en bijgevolg met een zekeren nadruk gebruikt, had Pieter vlot leeren hanteeren. Door een koeler koloriet schijnen daarenboven de gestalten van Bosch verder buiten de werkelijkheid dan de levenswarme figuren van Bruegel. Deze laatste componeerde tenslotte meer in de ruimte dan zijn nog sterker aan de miniatuurkunst verbonden voorganger. Zoo komt het, dat de helsche verbeeldingswereld van Bosch een huiveringwekkender voorkomen heeft dan de Bruegelsche.

Er zijn nog wel andere invloeden op Bruegels kunst merkbaar. De plompe beweeglijkheid van zijn menschenfiguren doet aan die van Pieter Coecke denken. In den laatsten tijd neemt men aan, dat een zekere overeenkomst in de schildering der ruime, uit een hoog blikpunt overschouwde landschappen zijn werk aan den Brunswijker Monogrammist verwant maakt. Deze Monogrammist zou niemand anders dan Jan van Amstel wezen. Bruegel heeft zich, ofschoon men in den laatsten tijd toch iets van Titiaan en andere Venetianen bij hem meent te ontwaren, bewust buiten het op Italië's kunst geïnspireerde Romanisme en Manierisme

DE SOMBERE DAG. DÉTAIL VAN HET OP BLZ. 34 AFGEBEELD STUK.

zijner landslui geplaatst. Van het laatste is de geest toch niet geheel aan hem voorbij gegaan. Het beweegt zich in zijn ontwikkeling gelijk Bruegels kunst: na veel weifelingen gaat het van geïsoleerde bewegingsmotieven naar een universeeler dynamiek over. Het is de bekende weg van Renaissance naar Barok.

Maar Bruegel bleef toch geheel zichzelf. Zijn menschen en zijn land leerde hij zonder middelaar van zijn leermeesteres, de natuur. In zooverre was hij zeker een humanist, dat niets menschelijks, niets natuurlijks aan zijn kunst vreemd bleef. Maar een geleerde, die dóórdrong in de wijsgeerige systemen van zijn dagen, is hij nooit geweest. Ongetwijfeld leefde hij met zijn tijd mee tot in het klokhuis van zijn ziel. Hij stond in betrekking tot twee humanistisch gevormde aardrijkskundigen, den Nederlander Ortelius en den Italiaan Scipio Fabio uit Bologna. Menigen erudieten geest zal hij in de zaak van Cock hebben ontmoet en de uitgebreide kennis van Pieter Coecke zal hij zich wel ten nutte gemaakt hebben. Juist, omdat hij zoo innig met land en volk samenleefde en zijn oogen terdege den kost gaf, kende hij het veelbewogen leven zijner eeuw met zijn talrijke problemen door en door. Het oordeel, dat hij er hier en daar in zijn werk over uitsprak, werd met het voortgaan der jaren steeds milder.

114 · 158 cm
HOOITIJD. RAUCHNITZ (BOHEMEN), VERZAM. VORST LOBWITZ.

Dat zoo iemand de op de spits gedreven godsdienstige oneenigheden tegenstonden en dat hij met vele weldenkenden de liefde in de harten en niet alleen „op de schouwe" wenschte, zonder daarom nieuwgezind of ook maar libertijnsch te worden, daarvoor staat ons zijn karakter borg. Zou een officieel keurmeester der orthodoxie als Granvelle werken van een Nederlander binnen zijn paleis verdragen, zoo deze van onzuiverheid in de leer verdacht was? Hij bezat er minstens vijf. En zou, in 1568 of 1569, het stadsbestuur van Brussel een opdracht hebben gegund aan nieuwgezinden of libertijnen?

Hoezeer men ook in elk onderdeel den meester herkennen zal, toch is de zoo vaak gecopieerde Toren van Babel (1653) met geen van Bruegels andere stukken te vergelijken. Het motief komt waarschijnlijk over Joachim de Patinier uit Italië. Het massale bouwwerk verheft zich hoog boven een vlak landschap en beheerscht zoozeer de compositie, dat men eerst geleidelijk de vele boeiende episoden ontdekt: havengezichten, steenklopperijen, bewoonde huisjes met bloemetjes voor de vensters ergens hoog tegen den eeuwenouden toren aangebouwd. Van de twee, met gelijk recht aan Bruegel toegekende redacties geeft het oudste, in Rotterdamsch privaat bezit, een meer waterrijk, doch minder gevarieerd

landschap en een veel verder afgebouwden toren te aanschouwen; de jongste, in het Weensche Museum (blz. 20), is van grooter formaat en de vrucht van nauwgezetter schildering. In het Rotterdamsche stuk ontbreekt ook de levendige en kleurrijke groep van Nimrod met zijn gevolg, die inspectie bij de steenkloppers houden.

HOOITIJD. DÉTAIL VAN HET OP BLZ. 36 AFGEBEELD STUK.

De meer gebonden stijl, welke de Triomf van den Dood openbaarde, past de schilder ook toe in de Brusselsche Aanbidding der Koningen, naar onze meening omtrent denzelfden tijd ontstaan (blz. 21). Het stuk is in tempera op linnen gepenseeld en heeft veel geleden. Een armelijke, om een boom heen opgetrokken hut is de plaats, waar de vorsten het Kind vinden. Jozef staat achter de Maagd en deze houdt op haar schoot een Kindje met een veel te klein hoofd. Achter de beide blanke vorsten nadert links, vanuit een rond-gewelfde stadspoort, een gedrongen groep bezoekers. Meer verspreid is het gevolg van den kleurling opgesteld. Beide stoeten voeren den blik van den beschouwer naar den ingang der hut. Bruegel toont zich hier de vertolker van een rijk geschakeerd gevoelsleven: in gelaat en gebaar leggen de bezoekers kinderlijke verwondering, ongekunstelde nieuwsgierigheid en devote verrassing aan den dag. Sommige figuren doen aan de Turken op Pieter Coecke's prentenserie denken; een enkele – de met den rug ongeveer naar ons toegewende gestalte links – wettigt het vermoeden, dat Bruegel ook van zijn romaniseerende tijdgenooten heeft geleerd.

Zijn voorliefde voor het schilderen van menigten uit zich in deze tweede periode zeer sterk in de Kruisdraging te Weenen (1564) (blz. 23). Over een glooiend stuk land verspreidt zich een stoet van ongeveer 55 figuren. Men is op weg naar Calvarië. Zoozeer beheerscht hij het heele werk, dat de weinige in andere richting stappende, vrij onverschillige

marktlieden, links, bijna hinderlijk werken. De beweging van den droeven stoet wordt in het midden onderbroken. Een omgewende ruiter heeft zijn schimmel stil gehouden. Daarmee geeft hij de pauze of caesuur in de naar rechts voortgaande beweging aan. En dit met reden. Want achter hem zinkt de in het blauw gekleede Christus onder den last van Zijn kruis, ter aarde (blz. 24). De beweging zet opnieuw in bij den wagen met de beide moordenaars, die een beek over moet. Vervolgens verbreidt zich de stoet in den achtergrond over een vlakken heuvel, wiens groene, door een dichten ring van toeschouwers omsloten kop, de plaats der kruisiging aangeeft. Voor dezen smartelijken lijdenstocht gebruikte Bruegel terechtstellingstafereelen uit eigen omgeving: de moordenaars hebben hun biechtvaders bij zich, Dominikanen en Franciskanen. Alléén de figuren van Maria, Sint Jan en de bedroefde vrouwen, rechts op den voorgrond, nemen door formaat noch kleeding deel aan de sfeer van het stuk; zonder veel wijzigingen lijken ze uit een laatgotisch altaarstuk overgenomen. Zij maken den indruk van een gedragen Gregoriaansch „Stabat Mater" na een realistisch en wat platvloers vertelde Lijdensmeditatie! Voelde Bruegel, dat deze verheven smart niet mocht òndergaan in het met veel profane bijzonderheden opgesmukt terechtstellingstooneel?

Zelden is de idee van een langzaam afdeinzende en zich oplossende menigte zoo meesterlijk uitgedrukt als bij de Farizeeërs om de Overspelige Vrouw, waarvan wij helaas slechts replieken en een prent bezitten. Traditioneeler van opzet zijn de gravures, welke de Verrijzenis van Christus en het afsterven van Maria verhalen. Een eigenaardig samenstel van laat-gotische architectuur, Italianiseerende naakt-teekening en typisch Bruegelsche schildering van de menschelijke bedrijvigheid toont de koperprent der Wijze en Dwaze Maagden. Veel levendiger en meer gesloten komt ons de compositie der prent voor, welke de parabel van den Goeden Herder vertelt, waarbij allerlei roofzuchtigen door gaten in dak en muren de schaapskooi binnendringen en naar de lammeren grijpen. Achter den stal bespringt een wolf de kudde; de ware herder verweert zich, de huurling vlucht. Deze vluchtende huurling wordt later het onderwerp van een zijner meest atmosferische schilderingen.

Zelfs op de koelste kijkprenten met hun schoolsche omlijning en hun wel afgebakend koloriet bleef er steeds een rijk plekje over voor Bruegels liefde: het landschap. Daar onderbrak hij zijn didactische vertelling voor een korte lyrische ontboezeming. Een klein stuk aarde hulde hij in een bijzondere atmosfeer! Zijn boomen staken daar niet zoo maar in een effen

TERUGKEER VAN DE KUDDE, WEENEN, KUNSTHIST. MUSEUM

117 × 159 cm

116 × 160 cm
KINDERMOORD TE BETHLEHEM (COPIE?). WEENEN, KUNSTHIST. MUSEUM.

lucht; ze maakten innig deel uit van een jaargetijde, ja zelfs van een bepaald fragment van den dag. Nergens hadden voorgangers zoo spontaan de stemmingen der natuur weergegeven! Zijn kunstreis naar Italië was op de eerste plaats een tocht langs en over Gods geweldige bergbouwsels. De ruïnen uit dagen van vergane grootheid, door zijn landgenooten altijd weer bewonderd en geschetst, gunde hij slechts een voorbijgaande belangstelling. Hij zag de bergen als giganten, die versteend den slaap der eeuwen sliepen, met naast zich nog de brokstukken en het puin van een sinds lang uitgeraasde worsteling. Barre aardplooien, slechts karig begroeid, spreidden het verhaal van de wording der wereld voor zijn oog uit. Hij teekende hun sombere grootheid (blz. 25). Maar ook de vriendelijker aanblik van het Alpenland bekoorde hem; de met pluizige boomkruinen bezette hellingen, de wijde in zonnenevel schemerende dalen, de blanke rivier, waarin zich bonkige rotsblokken spiegelen. In de dalen, tegen de hoogten, op de toppen legde hij daarna sporen van menschenleven: een zware burcht of een lief kapelletje tusschen het groen. Thuis gekomen ontwierp hij een reeks berg- en rivierlandschappen voor Cocks plaatsnijders, maar, tegemoet komend aan de vraag der koopers, liet hij ergens op een pad de Emmaüsgangers wandelen of plaatste, weggescholen in een hoek, Sint Hieronymus of Maria Magdalena. En

70.5 × 97 cm

ZEEGEZICHT. WEENEN, KUNSTHIST. MUSEUM.

dan zocht hij toch naar eenige overeenstemming tusschen de vrome voorstelling en haar omgeving. Ruw, spits, doornig is deze om de kluizenares; ruim, vriendelijk en zomersch bij de Rust van Maria, het Kind en Jozef op de Vlucht naar Egypte.

De eenvoudiger schoonheid uit eigen omgeving trok hem evenzeer: bijeen gegroepte huizen onder de hoede van een kerkje tusschen vriendelijk geboomte, landwegen, velden, boerenhutjes en hofsteden (blz. 26). Bij Jeroen Cock verschenen een paar reeksen prenten naar zijn teekeningen van „vele ende seer fraeye ghelegentheden van diversche Dorphuizingen, Hoeven, Velden, Straten, ende dyer ghelijcken, met alderhande Beestkens verciert" (1559). Zoo leerde hij zijn landgenooten de schoonheid van de Kempen en van Brabant!

Een van de eerste paneelen na Bruegels tocht door het zonnige Zuid-Italië moet wel de azuren Haven van Napels geweest zijn (Rome, Galleria Doria), waarvoor fregatten en machtige oorlogszeilers zwierig drijven, terwijl in de blauwe verte langs een licht bewolkten hemel ijl getinte bergkammen omhoog klimmen. Zijn belangstelling voor de scheepvaart blijkt nog uit het dertiental nauwkeurig geteekende oorlogsbodems, die hij voor Cocks graveurs ontwierp. De eerste vrucht van

22 × 18 cm
KOP VAN EEN OUDE BOERIN. MÜNCHEN, ALTE PINAKOTHEK.

zijn buiten- en binnenlandsche landschapsstudies is wel het in 1557 vervaardigde olieverfpaneel, dat in den linkerhoek de parabel van den zaaier voorstelt (Antwerpen, Privaatbezit). De boer stapt over zijn hooggelegen donkerkleurigen akker; beneden hem ligt, stevig geborgen in het dichte gewas, een volkomen Nederlandsch dorp; aan de overzijde van den stroom echter verheffen zich rotsen, die zware burchten torsen en daarachter steken ruige pieken in de lucht. De hemel vermengt zich met den in de verte verijlenden bergkam.

In het geweldige treffen van de legers der Philistijnen en Israëlieten toont Bruegel ons weer zijn talent voor de uitbeelding van menigten (omtrent 1563) (blz. 27). Het is in een nauw dal tot een slag gekomen: de Israëlieten moeten naar rechts wijken; uit de engte dringt de overmachtige vijand op; van over de rivier schijnt hij zijn reserves aan te voeren. Op de vooruitstekende hoogten van Gelboë liggen – aldus 1 Koningen 31 – de besten van Jahwe's volk neergeveld en links op een schaars bemoste rots stort zijn koning, Saül, zich met zijn wapenknecht in zijn zwaard. Deze steengevaarten en dennengroepen, ongetwijfeld een reisherinnering, heeft Bruegel vast verbonden aan de hoofdgebeurtenis. Het licht, dat honderdvoudig op de harnassen weerkaatst, speelt ook door de boomen bezijden den hollen weg, waarlangs de Joden ijlings wegvluchten. Hoe geheel anders is het vlakke polderlandschap met zijn dijkweg, waarover de Toren van Babel zijn zware schaduw legt (blz. 29)! De weg neemt zijn oorsprong bij een bedrijvige en zwaar versterkte havenstad op den voorgrond en windt zich dan langs zee en weiland en boomgaarden, die plotseling in den gulden zonneschijn komen te liggen! De atmosfeer van zoo'n groen waterland konden onze 19e-eeuwsche impressionisten

moeilijk beter treffen! Het wondere waas van een zonnigen morgen hangt voor het beeld van de stad Antwerpen achter de breede Schelde, op een paneeltje, „de Twee Apen", waarschijnlijk zijn laatste Antwerpsche stuk (1562).

25.5 × 21.5 cm
DE SCHILDER EN DE CRITICUS.
WEENEN, ALBERTINA.

Bijna zoo oud als de kunst is het verbeelden van de menschenbezigheden op het land en in huis gedurende de opeenvolgende tijdperken des jaars. Zoo teekende Bruegel een reeks seizoenen, welke bij Cock in prent verschenen en waarvan er ons nog twee – Lente en Zomer – zijn overgeleverd. De nadruk ligt op de bezigheden, en zoodoende zijn de tuinders op de Lente (blz. 30) veel grooter voor hun omgeving geplaatst dan we tot nog toe van den meester gewoon waren. Het spreekt vanzelf, dat men er naar streefde de landschappen met de bedrijvigheden te doen overeenstemmen. In Bruegels Lente staan de boomen nog versch in het groen en komt het gras eerst pas uit den grond en zwieren er trekvogels door de lucht. Deze harmonie tusschen de menschen en hun omgeving bereikt echter in de groote paneelen der Maanden – vijf van de twaalf zijn nog bewaard – een ongekende volkomenheid.

Het eerste, in het Weensch Museum (bl. 31), brengt ons in wintersche stemming. In een helder sneeuwlandschap, dat zich, onderbroken door waterpartijen, tot aan den einder uitstrekt, onder een koele groen-blauwe lucht, stappen de jagers, terwijl voor de herberg „In den Hert" koren gebrand wordt. De jagers en hun honden beheerschen heel den linkervoorgrond; scherp steken hun silhouetten tegen de sneeuw af. En toch zijn ze volmaakt in het landschap opgenomen! De hoofdman, met zijn vos op den schouder, wordt door twee donkere stammen als het ware ingelijst (blz. 33). Achter de diepgroene ijsvlakken vol schaatsers ligt het dorp, precies zoo dicht met sneeuw bestoven, dat de vormen der woningen op hun schilderachtigst uitkomen (blz. 32)! Het bevroren

water herhaalt in somberder nuancen de tinten van den hemel. En op den achtergrond verrijzen besneeuwde pieken, aan een andere streek ontleend. De meester gaf inderdaad de onderdeelen naar het leven, doch hun samengroei is een schepping van zijn verbeelding. Alles ademt den winter: van de warm gekleede jagers tot de vogels op de prachtige, even door de sneeuw geraakte takken.

.Een lentestuk is de in roodbruine dominant gehouden „Sombere Dag" (blz. 34): donker als een Maartsche stormlucht met een wat oplichtenden hemel boven het onrustige water. Langs stammen en takken der nog bladerlooze boomen glijdt het licht af. Vredig wacht het dorp, tot het nieuwe seizoen over zijn nog drassigen dooigrond zal neerstrijken (blz. 35). Door het driftige water dobberen kleine booten of slaan tegen den oever te pletter. De mannen op den voorgrond snoeien de boomen, binden de rijsjes of eten Vastenavond-wafelen. Mensch en landschap zijn doorhuiverd van de atmosfeer der ontwakende, donkere aarde!

Op een vredigen zomeravond trekken mannen en vrouwen terug van hun landarbeid (blz. 36). In korfjes en manden dragen ze de gele, roode en groene vruchten op hun hoofd of aan hun arm naar huis. Het bijeengeharkte hooi wordt hoog op wagens geladen. In de avondklaarte droomen de hofsteden. Van de hoogvlakte heeft men het gezicht op een blauw en wazig rivierdal, dat zich daar onder een kalmen blauwgelen hemel uitstrekt. Alles ademt de mildheid van een volbrachte taak! Veerkrachtig is de stap der drie hooigaarsters; elk van haar is in eigen leven verdiept: de oude, met den donkeren strooheod, kijkt bezorgd voor zich uit; droomerig ziet het middelste meisje ons aan en in de krachtig gebouwde gestalte van de laatste, die met haar hoed een kruik koel houdt, schijnt een hard verzet te schuilen (blz. 37).

Wat later in het seizoen oogst men het koren; de kleuriger zon zet de velden in een rood-gouden gloed en doet het water sidderen als beweeglijk zilver. De maaiers slaan zich gangen door het graan; in de schaduw van een boom is het goed uitrusten: zoo geheel, met een loom lijf en wijd uitgestrekte beenen; men eet op het veld het blanke brood en laaft de droogte van zijn tong met roomgele melk. Zoo zag Bruegel den oogst, door de gouden, glooiende graanvlakten beheerscht.

Als de herfst zijn roodbruine tinten over dalen en hellingen spreidt, komen de kudden terug van de hoogten (blz. 39). De rotsen, zoo troosteloos in den donkeren lentedag, dragen nu het bonte najaar. De lucht is helder en men kan tot ver in het dal de telkens wisselende tinten onderscheiden. De kudde van vele roodbonte en een paar zwartwit gevlekte runderen wordt den weg ingedreven, die omlaag voert naar het dorp.

108 × 83 cm

AANBIDDING VAN DE KONINGEN. LONDEN, NATIONAL GALLERY.

95 · 160.5 cm
BOETEPREEK VAN SINT JAN DEN DOOPER. BUDAPEST, MUSEUM.

Dicht drommen de dieren tegen elkaar aan. Achter het vee volgt de boer, te paard als een groot heer; zijn mannen hebben een korteren weg genomen. Nergens bereikte Bruegel een zoo gelijkmatig, door één motief gedragen kleurengeheel: het roodbonte vel van de koeien op den voorgrond is hard van tint, maar het versterkt wonderwel de bontheid, die over geheel dit herfstlandschap ligt uitgegoten.

Bruegel beminde het sneeuwgezicht. Maar telkens heeft de winterwade bij hem een ander uitzicht. Soms ligt ze nog versch over daken en boomen, soms bloost ze even onder het rood der zinkende zon. Op de Aanbidding der Koningen in de sneeuw (1567; Winterthur, Privaatbezit) valt ze uit een blauwgrijzen hemel in dikke vlokken over donkere gestalten neer. En hoe leeft de natuur mee met den triestigen dag, waarop Herodes' soldaten Bethlehem binnenvallen en de pasgeboren kinderen afslachten! Indien dit Weensche paneel slechts een copie van den jongen Pieter is, dan heeft deze er toch de atmosfeer van zijn vader getroffen als nergens anders (blz. 40). De sneeuw draagt reeds het geelgrijze merk van een zieligen dooi.

De eenige eigenhandige ets van Bruegel bezitten we in een bosch- en berglandschap, met op den voorgrond een paar jagers op wilde konijnen (1566); tegen de zware rots steken lichte pluimboomen af, een massale burcht bekroont haar. Door een ruim dal kronkelt rustig een stroom, waarin hier en daar een sierlijke eenmaster ligt. Een van Bruegels laatste natuurstukken is een zeegezicht met wild, zwalpend water onder een

BOETEPREEK VAN SINT JAN DEN DOOPER. DÉTAIL VAN HET OP BLZ. 46 AFGEBEELD STUK.

donkerbruine lucht (blz. 41). Kleine booten worden er heen en weer geworpen. Middenin splijt de zee plotseling open in groenig-blauwe tinten en daarin dartelt een donkerroode visch, die naar een dansende ton tracht te zwemmen. Wellicht hebben we hier te doen met een emblema, in dezer voege: om zeemonsters van het schip zelf af te leiden moet men soms een kostbare lading wegwerpen. Bij deze forsche atmosfeer-schildering heeft de meester voor een oogenblik zijn minutieuze manier verlaten. Dit zeegezicht behoort tot de eerste en de beste marinestukken onzer vaderlandsche kunst!

De natuur wordt mondig in den mensch. Dat Bruegel even sterk in dezen laatste belang stelde, bewezen reeds zijn vroege teekeningen en prenten van volksvermaak. Op zijn tochten met Hans Franckert zullen wel de meeste teekeningen „naer het leven" ontstaan zijn, blaadjes, waarop met vaste lijn marktvrouwen, marskramers, bedelaars en kreupelen, kooplui, soldaten en pelgrims, ja zelfs mijnwerkers zijn geschetst en van aanteekeningen omtrent de kleuren voorzien, zoodat men ze dient te beschouwen als voorstudies. Die menschen kouten met elkaar of zijn in lichten slaap neergehurkt of dragen letterlijk en figuurlijk de levenslasten. Hij neemt ze van voren, doch ook graag van de ruggezijde; soms

BOETEPREEK VAN SINT JAN DEN DOOPER. DÉTAIL VAN HET OP BLZ. 46 AFGEBEELD STUK.

gaat hun gezicht schuil onder een geweldigen hoed. Daar is die paardenkoopman met zijn slimmen, brutalen blik uit een dik en rimpelig gelaat, de muts nonchalant op het hoofd, zijn waar en zijn wereld keurend met dat prachtige meerwaardigheidsgevoel der gezonde menschen uit het volk. Uit één stuk zijn die volle figuren daar neergezet. Daar werden onder het grove kleed niet eerst de lichaamsvormen afgetast, maar lichaam en kleed zijn als het ware één, ze leven door één ziel. We meenen deze forsche gestalten te herkennen in zijn Imkers, zijn dronken boer in het varkenskot en zijn Leerlingen van Emmaüs, alle bij Cock gegraveerd, en in den zoo aanstekelijken geeuwer op Lucas Vorstenmans prent naar een werkje uit Rubens' huis. De tanige kop van een oude boerin te München is de eenige ons bewaarde gelaatsstudie in olieverf (blz. 42). Zware levensstrijd heeft deze vrouw geteekend; een oogenblik doet ze ons denken aan Dulle Griet. Maar dit voor onzen smaak misschien onschoone gelaat is niet terneergedrukt en nog minder verstard en stompzinnig! Men moet in de oogen van deze grijze vrouw met haar gave wenkbrauwen niet den fluweeligen glans van jongemeisjes-oogen zoeken; in die donkerbruine pupillen is het licht getemperd, zooals haar levens-

52 × 78 cm

LUILEKKERLAND. MÜNCHEN, ALTE PINAKOTHEEK.

drang getemperd is. Er straalt een ongekunstelde goedheid uit, welke alléén maar woont in het hart, dat alles van het leven ootmoedig aanvaard heeft. Bruegel teekende ook den schilder, zichzelf, „naer het leven", met krom gebogen werkhanden en in de verte starende oogen en achter dezen een wijsneuzigen criticus, die bij de beoordeeling vooral op zijn geldbeurs bedacht schijnt (blz. 44).

Nog vóór de meester aan zijn „Maanden" begon, voltooide hij een kleurig paneel, waarin menschengestalten het landschap geheel onderdrukken. Het is de Londensche Aanbidding der Koningen uit 1564 (blz. 45). Hij stelde er een betrekkelijk kleine, maar innig samenhangende menigte op; ieder van deze beleeft de gebeurtenis op eigen wijze. Bijna zou men van een geleidelijk gradatie van gevoelens of aandoeningen kunnen spreken. Verschillende koppen schijnen op de studies „naer het leven" geïnspireerd. Eenigszins buiten het geheel vallen de scherp, in gotischen trant, gedrapeerde kleederen van den oudsten koning en de Mariafiguur, welke, ondanks haar ietwat boersch uiterlijk, aan een klassieke Italiaansche Madonna doet denken. Een jaar na zijn „Maanden" signeert Bruegel de Boeteprediking van Sint Jan den Dooper (Budapest; blz. 46). Hier is er een landschap maar het wordt door een veelkoppige menigte bijna volkomen bezet. Met zeldzame beheersching van alle middelen heeft de meester haar tot één geheel verbonden. De groote rug-

figuren op den voorgrond leiden de aandacht niet af, gelijk dat de gestalten voor het slachtingstooneel van de Dood te Madrid deden. Zij voeren het oog langs de talrijke koppen naar den in mat bruin gekleeden boeteprediker. Aan den buitenkant van de groep verkeert de spanning nog in het beginstadium: er zit iemand te slapen, een ander laat zich door een zigeuner de hand lezen. Meer terzijde echter luistert men met rustige belangstelling toe (blz. 47). Doch dichter bij Sint Jan worden de koppen aandachtiger, groeit de spanning aan, en dreigt over te slaan in een spasme bij den met open mond in zwijm vallenden hoorder aan de linkerzijde (blz. 48). Wanneer niet de linkerhand van den Boetgezant in zijn richting wees, zou men Christus in zijn lichtblauw gewaad niet eens opgemerkt hebben, zoozeer is alles op den Dooper samengetrokken. Niet geheel ten onrechte heeft iemand dit schilderij een voorlooper van de Honderdguldenprent genoemd, waar Rembrandt zoo'n crescendo van aandoeningen meesterlijk heeft uitgevoerd (Jedlicka).

Zeer klaar van opzet is het grootfigurige paneel te München, dat het in Bruegels dagen zoo graag vertelde utopistische sprookje van Luilekkerland of Land van Cocagne illustreert (1667; blz. 49). De kunstenaar plaatste het aan de oevers eener wijde zee. Juist heeft de laatst aangekomene zich door een keten rijstebrei-bergen heengegeten. Als wielen om een as zijn de vertegenwoordigers van drie standen – krijgsman, boer en geleerde – om den boomstam gegroepeerd, die een schat van lekkernijen draagt. Links onder een met vlaaien bedekt afdakje verleent de open mond van een ridder toegang aan een – op het paneel nauwelijks meer zichtbaar – gebraden vogeltje. Een haag van roodbruine worstjes sluit dit oord van geneugten af, waarvan het hoentje in den schotel, het zwijntje met het mes in zijn vel, de uit de grond omhoog schietende koeken en het vriendelijke, zich voor consumptie aanbiedende eitje op pooten slechts onderdeelen zijn. De heele plaats ademt gezapige luiheid, maar ieder van de vier mannen geniet die op zijn manier.

Zoo'n vast centrum als den boom van Luilekkerland missen we in de twee grootfigurige Boerenstukken te Weenen. Daar overheerscht de dynamische lijn, die den blik naar de diepte voert en alle onderdeelen als het ware in haar vaart meesleept. Rubens heeft juist deze boerenstukken zoo hoog geschat, omdat hij er zijn eigen kunst aan verwant wist!

De voet van de danseres en het been van haar partner in het middelpunt van de Boerenkermis (uit ongeveer 1566; blz. 51) verbinden het gezelschap om de tafel met de losser gegroepeerde paren rechts. Tegelijkertijd geven ze het bewegingsmotief aan: den dans. Dit beheerscht het heele geval: den grimmig ernstigen boer met zijn springgrage gezellin

BOERENKERMIS. WEENEN, KUNSTHIST. MUSEUM.

114 : 164 cm

BOERENKERMIS. DÉTAIL VAN HET OP BLZ. 51 AFGEBEELD STUK.

op den voorgrond, de jolige paren in het tweede plan, de beide meisjes voor den uit alle macht pijpenden doedelzakspeler en den jongeman in den achtergrond, die zijn deerntje naar buiten trekt. Boven de vier menschen aan de tafel – schertsen ze of twisten ze? – komt eindelijk het dansmotief tot stilstand in een gezonde, stevige omhelzing van een jongen, die zijn meisje met zijn kersroode mouw bijna geheel aan ons oog onttrekt (blz. 52). Door de uitbundige beweeglijkheid der feestvierenden voert een diagonaal, de richting der tafel volgend, de dorpsstraat in.

Een veel ongebreidelder Boerendans ontwierp Bruegel voor den plaatsnijder Pieter van der Heyden. Daar staat tusschen de zwierende paartjes de bruidegom, maar op de Boerenbruiloft te Weenen (blz. 53) is niemand te vinden, die zich als zoodanig kenmerkt. Wellicht hebben we met een Oogst- of Pinksterbruid te doen. Volksgebruik wil, dat men de laatste garven met bijzonderen eerbied behandelt; ze hangen hier om een in het opgetaste graan gestoken hark. De tafel vormt weer het bindende bewegingsmotief. Van de twee knechts, die op een uit de hengsels genomen deur de schotels vlade komen aandragen, gaat het oog – over den arm van den boer, die ze aanneemt en doorgeeft – langs de aanzittenden tot aan den ingang van de schuur, waar belangstellenden elkaar

114 × 163 cm

BOERENBRUILOFT. WEENEN, KUNSTHIST. MUSEUM.

bijna verdringen. Met schier fanatisch welbehagen genieten de boeren van den maaltijd (blz. 54), ieder volgens eigen aard; de kleine meid op den voorgrond, onder haar groote roode muts, is er niet van uitgesloten. Alleen geheel rechts onderhouden een Franciskaan en een notabele, misschien wel de schout van het dorp, elkaar over heel andere zaken. Niet enkel door het onderwerp, maar ook door de nauwkeurige verzorging van elk onderdeel – men beschouwe het gevoelige stilleven der bierkruiken (blz. 55)! – toont Bruegel in dit grootsche werk zijn oer-Nederlandschen aard!

Op zijn boerenstukken hadden zich de figuren weer uit de in den loop zijner ontwikkeling zoo hecht samengegroeide massa losgemaakt; het werden afzonderlijke karakters, doch allen verbond één beweging, één gedachte, één sfeer. Ook de omgeving was daarin opgenomen, doch de leiding kwam haar niet meer toe, gelijk in de „Maanden"; de zware menschengestalten drukten haar met breede gebaren naar den achtergrond. In de werken van 1567 en 1568 zal de meester figuren en omgeving tot een nieuwe en evenwichtige harmonie samenvoegen.

Een vergelijking van Saulus' Bekeering uit 1567 te Weenen met de Strijd van Israëlieten en Philistijnen van vijf jaar tevoren toont aan, dat Bruegel wel teruggrijpt naar het Alpenlandschap, doch zich van veel

BOERENBRUILOFT. DÉTAIL VAN HET OP BLZ. 53 AFGEBEELD STUK.

opener kleuren bedient en zich tot soberder vormen beperkt. De voorste figuren uit de betrekkelijk kleine groep voetvolk en ruiters zijn op den rug gezien en voeren geleidelijk naar de diepte tot onder het hooge naaldhout, waar Saulus door de genade getroffen naast zijn rijdier ter aarde ligt. Het is alsof Bruegel nu eerst over de ruimte, waarom hij jaren lang moeizaam gestreden had, als heer en meester beschikt.

In het ronde tempera-stuk op doek te Napels noopt het onderwerp, een vroeger reeds in prent voorgestelde spreuk over de ongetrouwheid der wereld, hem wederom een tweetal groote figuren in den voorgrond te plaatsen: den donker gekleeden kluizenaar, die de wereld verlaat, en den met paarse en blauwe flarden bekleeden beurzensnijder. Deze vreemdsoortige gestalte, gebukt in de doorschijnende wereldglobe, komt meer bij Bruegel voor (zie blz. 4). Hij ontleende haar waarschijnlijk aan een historisch-allegorischen optocht te Antwerpen. Achter deze twee spelers op het Napelsche rondje, strekt zich onder een wazigen, nauwelijks door het penseel geraakten hemel een teer getint heidelandschapje uit, waarin een herder zijn kudde bewaakt. Dit landschapje brengt onzen meester in de nabijheid van een Cuyp of Van Goyen en van de 19e-eeuwsche Hollandsche impressionisten. Sterker doet dit nog het weiland

BOERENBRUILOFT. DÉTAIL VAN HET OP BLZ. 53 AFGEBEELD STUK.

met de boerenhoeve achter het door een boer en een jongen vertolkte spreekwoord van het vogelnestje: „Wie het nest weet, die weet het, wie het heet (heeft, rooft), die heet (rooft) het" (1568; Weenen).

Het jaar voor zijn dood behandelde de meester het reeds zoo vaak door hemzelf en Jeroen Bosch opgenomen motief van de kreupelen (Parijs; blz. 58). De allerzotst uitgedoste ongelukkigen met hun zwaar geschonden beenen, bevinden zich, of liever: zijn geheel opgenomen in een nauw donkergroen binnenhofje, waarschijnlijk van een gasthuis; de achtergrond opent door een rond poortje het uitzicht op een dicht bewassen tuin. De dassen- of vossenstaarten op de plunje van drie hunner hebben ook de Genzen gedragen, als spot met Granvelle's beschermeling Simon Renard.

Ook zag 1568 de Ekster op de Galg ontstaan (Darmstadt). Carel van Mander schrijft, dat Bruegel een ekster op de galg aan zijn vrouw vermaakte. Of de meester er inderdaad snapachtige vrouwen mee wilde hekelen, blijve buiten geding. Van meer belang is, dat hij er al de verworvenheden zijner kunst tot één gesloten, atmosferische éénheid in deed samengroeien; de wijde uitzichten over groene dalen en de stoere burchten op donkere rotsen doen zijn Alpenreis herleven, het vrien-

86 × 154 cm

DE BLINDEN. NAPELS, MUSEO NAZIONALE.

delijke dorpje en het pluimige met zonlicht omstoven loof herinnert aan zijn „Maanden", de onbezorgd in de nabijheid der galg dansende dorpelingen komen zóó van zijn boerenstukken. Natuur en menschen in arcadische onbezorgdheid samengegroeid! Nergens echter een nieuwsgierige nimf of een loerende Pan! Bruegel heeft die nooit toegelaten, hoezeer hij ook gezwelgd heeft in de milde natuur! Deze grootsche visie echter teekende hij op den rechtervoorgrond met de galg en het kruis.

De woorden, waarmee Jezus de misleiders veroordeelde: „Indien een blinde den ander leidt, vallen ze beiden in den kuil" (Matth. 15:14), schreef reeds Bosch in beeldtaal neer. Bruegel stelde verschillende malen elkaar leidende blinden voor; op een zijner prenten valt de eerste in een waterkuil. Met de zes Blinden te Napels liet hij de wereld de volmaaktste uitbeelding na van dit Bijbelsch motief (blz. 56). Het Louvre bewaart een repliek in olieverf van zulk een kwaliteit, dat men geneigd zou wezen het paneel als eigenhandigen arbeid van den meester te beschouwen, beslisten niet lichte tonaliteitsverschillen ten gunste van het gesigneerde doek. Zes blinden nu verlaten het dorp; achter elkaar strompelen ze voort en houden door middel van stok en handen onderling contact. Hun gelaat tast rond, hun voeten tasten, heel hun lichaam tast. De leider draagt een draailier bij zich. Maar door een onoplettendheid heeft hij niet op een oneffenheid aan den waterkant gelet. Hij struikelt en tuimelt op zijn rug in het nat, totaal hulpeloos; zijn speeltuig is hem ontglipt; hij heeft den mond geopend voor een kreet van ontzetting. Alle steun is nu ook aan zijn makker ontnomen; zijn rechterhand tast naar

den bodem; hij ziet naar u uit om hulp – neen, het zijn slechts twee rauwe oogholten, die om deernis vragen! De derde blinde voelt zich voorover getrokken, maar de juiste toedracht van het ongeval weet hij niet; zijn doode oogen tasten omhoog (blz. 57). De volgende gist een dreigend onheil, doch de twee laatsten verkeeren nog in rustig vertrouwen op hun leider. De tragiek van dit tooneel staart u uit elke figuur met een telkens ander aangezicht tegen. Bruegel is een meester in het weergeven van stijgende spanning, maar een gradatie van aandoeningen als bij deze zes blinden heeft hij tevoren nooit bereikt, noch heeft iemand die na hem kunnen evenaren. Daardoor alléén reeds behoort dit werk tot het schoonste, wat menschen uitgebeeld hebben. Maar deze tragiek omwasemt als het ware heel het vroeg-zomersche landschap: alles is zoo licht en teer, zoo zwijgend van tint, van het slapende groen der beek op den voorgrond rechts tot de droomende boomen op den heuvelrug links. Nergens dat heldere gloedrood en diepgeel, waarin hij zoo vaak zijn menschen hulde; deze stumpers heeft hij met de kleuren van den weemoed bekleed: bezonken rood, vaal paars en verduisterd groen. Tot deze tragiek draagt ook niet weinig bij de beweging van de figuren: het is alsof zij zich langs de lange, lage diagonaal van dit breede doek buiten het landschap begeven. Is deze vallende lijn niet een zinnebeeld van een langzamen, onafwendbaren ondergang?

DE BLINDEN. DÉTAIL VAN HET OP BLZ. 56 AFGEBEELD STUK.

Zoo kwam Bruegel op het hoogtepunt van zijn kunnen tot de éénheid en de concreetheid: want met buitengewoon tastbare, gedifferentieerde middelen heeft hij een universeele gedachte leeren uitdrukken. Zijn werk

18 × 21 cm

DE KREUPELEN. PARIJS. LOUVRE

verbindt twee tijdperken: dat der vroege Nederlanders, die uit de miniatuurkunst waren voortgekomen en den bloeitijd van onze vaderlandsche monumentale schilderkunst. Deze laatste heeft met zijn werk ingezet. Het is niet gewaagd te beweren, dat door hem eerst een Rubens en een Rembrandt mogelijk werden.

Een aantal schilders werkte onder de onmiddellijke bekoring van zijn kunst: Pieter Baltens en de Grimmers zijn wel zijn origineelste navolgers – doch ze hebben hem zelfs niet in de verte kunnen evenaren. Zijn invloed strekte zich echter verder uit. De landschapskunst van een Hans Bol, Paulus Bril, Joos de Momper, Saverij en Seghers werd door de zijne bevrucht: zijn menschengestalten inspireerden David Vingboons en Adriaen Brouwer. De 19e eeuw schatte hem minder hoog: toch leeft hij voort in Millet. En op de schilders van het nieuwe Vlaanderen, van Laermans tot en met Valeer de Sadeleer, heeft zijn geest weer vat gekregen.

Van Mander schrijft, dat Bruegel, hoe grappig in gezelschap hij ook wezen mocht, een stillen aard bezat. Dat merk draagt ook zijn kunst.

Felle ontroering heeft hij niet uitgebeeld: geen hooggewiekte vreugde en geen uitzinnige smart. Men vergelijke eens de smeekende moeders uit zijn Kindermoord met de furiën uit dien van Cornelis van Haarlem of Rubens. Voor het edele lijden van Maria oordeelde hij de sfeer van zijn Kruisdraging niet verheven genoeg. Gezichten met een open lach zijn bij hem een even groote zeldzaamheid als een betraand gelaat. Zijn spot is nooit luidruchtig en bijtend; met de jaren wordt zijn kijk op de menschen milder. De vroolijkheid over de verkeerde wereld legt hij, evenals de geneugten om de goedheid der schepping en de deernis om het lijden, in de menschen en de dingen zelf. Bruegel verstond de kunst om, zooals Aldous Huxley deze karakteriseert, den menschen naast 's werelds vreugd en kluchtigheid ook „the tears of things" te schenken. En die kunst verstaat alleen een christen.

LITERATUUR.

Eerst in de laatste helft der 19e eeuw is de belangstelling voor Breugel weer ontwaakt, vooral bij Nederlanders, Franschen, Duitschers en Zwitsers. Als eersten onder de Nederlanders kan men noemen *Carel Vosmaer*, Boeren-Breughel en Helsche-Breughel, in De Schilderschool (1868), die waarschijnlijk een deel van zijn gegevens dankte aan *Georges Mélotte*, Etudes sur les vieux peintres flamands: Pierre Breughel, Brussel (1864). *Emile Michel*, Les Breughel, „Collection des Artistes célèbres", Parijs (1892) bevat gebundelde en gewijzigde artikelen uit l'Art (1888). Van juister waardeering voor onzen meester getuigde een lezing van *Dr. W. Vogelsang* in 1903 (Jaarverslag van den Kath. Kunstkring, Amsterdam). Doch eerst aangespoord door de dissertatie van *Axel L. Rohmdahl*, Pieter Brueghel der Aeltere und sein Kunstschaffen, verschenen in Jahrbuch der Kunsthist. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 25 (1905), 85—169, kwamen *René van Batselaer* en *Georges Hulin de Loo*, Peter Brueghel l'Ancien, son œuvre et son temps, Brussel (1907) tot een meer systematische behandeling van 's meesters geest en werk. De fabel van den „drolligen" Bruegel begon af te sterven. *Pol de Mont*, De Genesis van de Kunst van P. Bruegel den Oude, in Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift (1913), 1—24 en 139—162 en in Dietsche Warande en Belfort van hetzelfde jaar, en *Just Havelaar*, Boeren-Breughel, in Elsevier's Geïll. Maandschrift (1919), 325—333 en 361—375 vertolkten dit nieuwe inzicht voor breeder kring. Minder objectief zijn *Wilhelm Hausenstein*, Der Bauern-Bruegel, München (1920) en *Kurt Pfister*, Bruegel, Leipzig (1921), die den schilder allerlei eigen bedenksels toedichtten. Een goed overzicht van den kunstenaar en zijn tijd leverde *Jozef Muls*, Bruegel, Brussel (1923) en Antwerpen (1924).

Max Dvorák, Pieter Bruegel der Aeltere, Weenen (1923) toonde Italiaansche invloeden aan en verwerkte die tot een doordringende studie in Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, München (1924), 219 v. Geestige karakteristieken van mensch en kunstenaar schonk *Gust. van Zype*, Bruegel, Brussel-Parijs (1926). Lange uitweidingen over een vermeenden pantheïstischen en universalistischen achtergrond van zijn kunst doen aan de leesbaarheid van de overigens ernstige studie van *Charles de Tolnay*, Pierre Bruegel l'Ancien, 2 dln (tekst, afbeeldingen), Brussel (1935) niet weinig afbreuk. Zelfs *Max J. Friedländer*, die tevoren den meester behandeld had in Von Eyck bis Bruegel, 2e druk, en in Pieter Bruegel, beide Berlijn (1921), liet zich in Die Alt-Niederländische Malerei XIV, Leiden (1937), er door

imponeeren. Een uitstekenden kataloog van zijn werken stelde *Gustav Glück* op in Bruegels Gemälde, Weenen (1932), een prachtwerk met groote en vrij goede kleurenreproducties, dat hij volgen liet door Bilder aus Bruegels Bildern, Weenen (1936), een collectie welgeslaagde détailopnamen in kleur. *Hans Sedlmayr*, Die „Macchia" Bruegels, in Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen in Wien, Neue Folge 8 (1934), vergeleek het werk van den schilder met enkele heerschende stroomingen in de 16e eeuw. Korte, zakelijke beschouwingen brachten *Paul Colin*, Bruegel le Vieux, Collection „Anciens et Modernes", Parijs (1936) en *Marcel Brion*, Bruegel, Parijs (z.j.). Ongeveer 40 jaar Bruegel-studie verwerkte *Gotthard Jedlicka*, Pieter Bruegel. Der Maler und seine Zeit, Erlenbach-Zürich en Leipzig (1938), doch zijn eigen verklaringen munten niet steeds door helderheid uit.

Een vrij volledigen, goed geïllustreerden kataloog van Bruegels *teekeningen* vindt men in *Karl Tolnai* (d.i. Charles de Tolnay in het Duitsch), Die Zeichnungen Pieter Bruegels, München (1925). Een *gravuren*-kataloog stelde *René van Bastelaer*, Les estampes de Pieter Bruegel l'Ancien, Brussel (1907) op, doch vele van zijn toeschrijvingen heeft de moderne critiek reeds afgewezen. Over de *Spreekwoorden* schreven: *Wilhelm Fraenger*, Der Bauern-Bruegel und das deutsche Sprichwort, Erlenbach-Zürich (1923), *Jan Grauls*, De Spreekwoorden van Pieter Bruegel den Oude, Antwerpen-Oude God (z. j.) en *Louis Lebeer*, De Blauwe Huyck, in Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis 6 (1941), 161—226. De reeksen *Ondeugden* en *Deugden* gaven *J. G. van Gelder* en *Jan Borms*, Bruegels Zeven Deugden en Zeven Hoofdzonden, Antwerpen-Amsterdam (z. j.) in het licht (ook verschenen in Beeldende Kunst 25, afl. X en XI). Over Bruegels *landschappen* vergelijke men *Ludwig von Baldass*, Die Landschaftsmalerei von Patinier bis Bruegel, in Jahrb. der kunsthist. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses (1918), 148 v.

De reproducties op blz. 16, 18, 19 en 56 zijn gemaakt naar foto's van het Kunsthistorisch Instituut te Nijmegen; de fotografieën voor de reproducties van blz. 7, 9, 10, 11, 20, 23, 24, 27, 31, 32, 33, 34, 35, 39, 40, 41, 51, 52, 53, 54 en 55 werden welwillend verschaft door de Presse- und Propagandastelle des Kunsthistorischen Museums te Weenen, die van de afbeeldingen op blz. 13, 14, 45, 58 danken we den Uitgever; de overige zijn uit eigen archief en voor het meerendeel foto's door Ant. Walenkamp O. F. M. genomen.

IN DE PALET-SERIE
19—36
ZULLEN VERSCHIJNEN:

Dirk Bouts

Geertgen tot Sint Jans

Quinten Massys

Antonio Moro

Jan Gossaert

Pieter Bruegel

Willem van de Velde
de Oude en
Willem van de Velde
de Jonge

Adriaen Brouwer

Carel Fabritius

Anthonie van Dijck

Pieter de Hoogh

Aelbert Cuyp

Cornelis Troost

J. B. Jongkind

Floris Verster

Marius Bauer

Jan Toorop

Jan Mankes

Veranderingen voorbehouden